

Repräsentationen des Körpers und seiner Sinne in *Sinfonia em branco* von Adriana Lisboa

Leda Marana Bim

Seit einigen Jahren haben der Körper und die Körperlichkeit das Interesse der Forschung in verschiedenen Fachrichtungen geweckt. Er garantiert unsere Individualität und Identität. Seine jeweilige Bedeutung ist an die verschiedenen Zeitalter, Kulturen und Gesellschaften gebunden, und er ist der Ort, an dem sich soziale Strukturen materialisieren.

Schon Philosophen der Antike wie Platon und Aristoteles beschäftigten sich mit dem Konzept des Körpers. Mit Descartes hat sich der Dualismus ‘res cogitans’ (Geist) und ‘res extensa’ (Körper) entwickelt und daraus ist die Assoziation von Weiblichkeit mit der Natur und von Männlichkeit mit der Kultur entstanden. Eine ausführliche Geschichte des Körpers und der Körperlichkeit kann an dieser Stelle nicht geleistet werden; wir werden uns im Folgenden vor allem mit jüngeren Diskussionen über dieses Thema befassen. Insbesondere in der Frauenbewegung der 1960er Jahre begann der Körper eine große Rolle zu spielen, wie Barbara Duden schreibt: “Fast alle Forderungen der Frauenbewegung konzentrierten sich auf Körperliches: das Recht abzutreiben, den Zugang zu Empfängnisverhütung, Informationen über die Pille und all das wurde im Namen der ‘Selbstbestimmung’ im Umgang mit dem eigenen Körper eingeklagt” (Duden 2010: 602). Schon hier deutete sich eine Differenzierung zwischen ‘gender’ und ‘sex’ an, die einige Jahre später neue Perspektiven für die Analyse des Körperlichen eröffnete.

In den 1990er Jahren erhielten die Körpertheorie und die Gender Studies bedeutsame Anregungen durch den Ansatz von Judith Butler, die behauptete, das biologische Geschlecht (‘sex’) sei ebenso kulturell konstruiert wie ‘gender’, das soziale Geschlecht. Butler versteht den Körper “[...] als Effekt, der durch diskursive, also sprachliche und kulturelle Operationen überhaupt erst produziert wird” (Krüger-Fürhoff 2009: 71).

Vor diesem Hintergrund ist, anders als in der Frauenbewegung, wo der Körper bis heute einen zentralen und eindeutigen Stellenwert hat, in

vielen aktuellen Diskussionen über den Körper oft auch eine Art Verunsicherung zu spüren, was der Körper überhaupt sei, wie das folgende Zitat von Angerer verdeutlicht: “Der Körper [...] nimmt die Position eines Unbekannten ein, dessen selbstverständliche Vertrautheit sich vielfach infrage zu stellen begonnen hat” (Angerer 1995: 17). Denn der Körper ist schließlich immer da, es ist nicht möglich, sich von ihm zu trennen, und er zeigt sich als etwas Natürliches. Auch Gestik, Mimik und Haltung werden als natürliches Signal zur Kenntnis genommen, obgleich sie ebenfalls in einem soziokulturellen Kontext verankert und verinnerlicht sind.

In literarischen Texten wird der Körper durch die Sprache dargestellt. In der Art und Weise, wie Körper in Sprache verwandelt werden, zeigen die literarischen Texte, welche Körperkonzepte und -vorstellungen in einem bestimmten Zeitraum gepflegt werden. Ich möchte im folgenden Beitrag die Repräsentation des weiblichen Körpers am Beispiel des Romans *Sinfonia em branco* (2001) von Adriana Lisboa vorstellen und darlegen, wie das Tabuthema Inzest umgesetzt wird.

Die weiblichen Figuren

Der Roman *Sinfonia em branco* erzählt die Geschichte zweier Schwestern, Maria Inês und Clarice, die trotz der schwierigen Zeiten während der Diktatur der 1960er und 70er Jahre eine schöne und vermeintlich unbeschwerte Kindheit auf einer Farm in der Nähe von Rio de Janeiro verbringen. Doch ihre Kindheit und Jugend ist von einem Ereignis geprägt, das ihr weiteres Leben bestimmt: Im Alter von dreizehn Jahren wird Clarice von ihrem Vater missbraucht. Der Roman wird in der dritten Person erzählt und ist chronologisch nicht linear, sondern zeitlich fragmentiert aufgebaut. Die Erzählung, die sich der Rekonstruktion der Tat und ihrer Folgen widmet, verbindet Retrospektiven mit Blicken auf die Gegenwart. In seinem Essay über Lisboas Roman “Elogio da leveza” [Lob der Leichtigkeit] konstatiert der Literaturkritiker Victor da Rosa in Anlehnung an die berühmte Formulierung von Milan Kundera sogar eine gewisse ‘Leichtigkeit des Erzählens’ und zielt damit auf das zentrale Motiv ihres Romans. Es sei, so Rosa, in diesem Text hinsichtlich der narrativen Strategie wichtig, dass der eigentliche Schmerz der Figuren nicht explizit erzählt werde, sondern im Gegenteil bestimmte Ereignisse literarisch verschwiegen würden, damit sie als das Nicht-Gesagte subtil ins Bewusstsein dringen:

Por um princípio de delicadeza, a voz não diz algo. Mas este algo está aí, implícito – é o dito do não dito. Não é necessário, não é conveniente descrever o estado de espírito de Clarice – não é preciso explicação ou reiteração. Basta um silencioso contemplar, basta uma pintura quieta e conformada da cena. (Rosa 2005: 773)¹

Dass die Gewalttaten als solche im Roman nicht dargestellt werden, sondern lediglich ihre Auswirkungen, könnte man zunächst als einen Versuch deuten, den Leser vor den schmerzhaften Geschehnissen ‘zu bewahren’. Doch genau diese Auslassung der Fakten fordert den Leser umgekehrt auf, die Informationslücken oder ‘Leerstellen’ im Sinne Wolfgang Isters mit eigenen Vorstellungen bei seiner Lektüre zu füllen. So wird die Distanz zwischen Leser und Ereignis kleiner, da dieser intellektuell und emotional immer wieder angesprochen und eingebunden wird. In der geschilderten Handlung wird tatsächlich niemals direkt über den Inzest gesprochen, sondern stets auf sprachliche Strategien der Verhüllung und Verschleierung zurückgegriffen. Es gilt, die Grausamkeit der Gewalterfahrung auf diese implizite Weise zu entlarven. Bekanntlich sind ja gerade tabuisierte Themen, wie z. B. Inzest oder Gewalt in Familien, literarisch nicht leicht zu fassen und verlangen immer wieder nach einer neuen Sprache.

Für die Analyse ist es zuallererst wichtig, das Verhältnis der Schwestern und der Familie genauer zu betrachten, da sich dieses auffallend deutlich auf Schweigen gründet. In der Familie sind vielerlei Themen und Kommentare verboten, wie folgendes Beispiel zeigt: “Sobre a mesa de centro estava, junto ao cinzeiro muito usado, um exemplar de Thomas Mann, *Morte em Veneza*. Leitura radicalmente proibida por Otacília e Afonso Olímpio, agora profanando o que ainda pudesse subsistir da vontade deles ali” (Lisboa 2001: 24).² Sogar Gesten und Bewegungen sind stets bedacht und kontrolliert. Wo aber die Rede verboten ist, verbleiben schließlich

1 “Aus grundsätzlichem Feingefühl sagt die Erzählstimme nichts. Aber dieses Nichts ist auf implizite Weise da – das Gesagte des Nichtgesagten. Es ist nicht notwendig und auch nicht zweckmäßig, den Gefühlszustand von Clarice zu beschreiben – eine Erklärung oder Bekräftigung ist nicht wichtig. Das kontemplative Schweigen ist ausreichend, eine stille und genügsame Zeichnung der Szene genügt.” Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Georg Wink.

2 “Auf dem Tisch in der Mitte des Raumes lag, neben dem viel gebrauchten Aschenbecher, eine Ausgabe von Thomas Manns *Tod in Venedig*. Diese Lektüre hatten Otacília und Afonso Olímpio streng verboten und jetzt entweichte sie alles, was ihren Willen hier noch vertreten könnte.”

doch die Blicke und die Körper als einziger Ausdrucksmodus. Für die Figuren wird also zunehmend das Äußere des Körpers zum wichtigsten Medium, um das Innerste zum Ausdruck zu bringen.

Otaçília, Ehefrau und Mutter, verkörpert auf den ersten Blick die traditionellen gesellschaftlichen Vorstellungen von der Rolle einer Frau: Im Alter von achtundzwanzig Jahren begegnet sie Afonso Olímpio und hegt dadurch berechtigte Hoffnung auf eine Familiengründung. Die Ehe kommt auf einer ganz konventionellen Basis zwar zustande, doch Otaçília will im Grunde nicht nur den gesellschaftlichen Konventionen entsprechen, sondern wird auch von dem starken Wunsch getrieben, ihre Jungfräulichkeit endlich zu verlieren und ihre Sexualität zu entdecken. Von erfüllter Liebe und Geborgenheit ist indes in der Verbindung zwischen Otaçília und Afonso Olímpio nichts zu spüren. Im Kapitel „Trio para trompa, violino e piano“ [Trio für Horn, Violine und Klavier] steht vielmehr eine zermürbende Situation im Mittelpunkt. Die romantische Darstellung des Begehrens sticht ab gegen das unbefriedigte sexuelle Verlangen, das in Otaçílias inständigem Wunsch nach einem Orgasmus gipfelt: „Imaginava-se, à noite, entre os lençóis e depois de rezoar o terço e soltar os cabelos, suas irmãs sentiriam prazer em se unir aos maridos. Indagava a si mesma se sua mãe. Se as empregadas. Se as primas. Se as outras-mulheres-do-mundo. Se as prostitutas (proibidíssimo)” (Lisboa 2001: 36).³ Die Freude der Frau am Geschlechtsverkehr als tabuisiertes Thema beflügelt so sehr ihre Phantasie, dass sie sogar beginnt, über Beziehungen zu anderen Männern nachzudenken, „seria diferente com outros homens?” (Lisboa 2001: 36),⁴ denn bei ihrem Ehemann, mit dem sie zwei Kinder hat, empfindet sie keinerlei sexuelle Lust. Hier, so könnte man sagen, dient ihr weiblicher Körper lediglich der Reproduktion, während das weibliche Begehren hintangestellt wird. Nach sieben Jahren Ehe merkt Otaçília beunruhigt, dass sie älter wird, dass die Falten um ihre blauen Augen zunehmen und damit jenes körperliche Attribut beeinträchtigen, um das man sie immer am meisten beneidet hatte. Diese Erkenntnis bringt ihr erneut zu Bewusstsein, dass sie als Frau noch niemals glücklich gewesen

3 “Nachts, in ihre Laken gehüllt, nachdem sie den Rosenkranz gebetet und die Haare gelöst hatte, stellte sie sich vor, wie ihre Schwestern in der Vereinigung mit ihren Ehemännern Lust empfanden. Sie fragte sich, ob etwa auch ihre Mutter, die Hausangestellten, die Cousinen, die Anderen-Frauen-dieser-Welt, die Prostituierten (streng verboten).”

4 “Ob es wohl mit anderen Männern anders wäre?”

ist. Sie weiß, dass der Grund dafür letztlich nichts mit ihrer Person und ihrem Geschlecht zu tun hat, sondern mit der gesellschaftlichen Rolle der Frau in einer patriarchalischen Gesellschaft:

Rugas que haviam se reunido secretamente ao longo daqueles anos, numa lenta conspiração. Em surdina, fez um pensamento proibido: o mundo não oferecia um inesgotável manancial de possibilidades. Não às criaturas do sexo dela, pelo menos. Tinha duas filhas, rugas em volta dos olhos e um marido que não contemplava seus sonhos, os sonhos que ele próprio inadvertidamente ressuscitara. (Lisboa 2001: 37)⁵

Otacília hat sich erheblich mehr von ihrem Leben als Frau erhofft: Liebe und Geborgenheit von ihrem Ehemann, aber auch ein befriedigendes Sexualleben, das sie ihrer Meinung nach als Ehefrau auch erwarten und einfordern darf, ohne diesen Anspruch aber jemals explizit formuliert zu haben. Sie denkt zwar oft über ihre Sexualität nach, unterdrückt aber ihre Bedürfnisse und sogar die Rede darüber, da sie es für unschicklich oder sogar für verboten hält, dieses Problem mit jemandem zu teilen: “Nunca, em sete anos, Afonso Olímpio lhe havia proporcionado aquilo que ela naturalmente esperava dele. Romance, olhares risonhos. O prazer das mãos unidas e dos corpos unidos. E alguma coisa que ela sabia definir-se por um nome proibido e mágico, *orgasmo*” (Lisboa 2001: 37, kursiv im Original).⁶ Leal begründet dieses Verhalten Otacílias mit ihrem distanzierten Verhältnis zu ihren Töchtern (Leal 2008: 196). Es ist ihr unerträglich, dass diese mit Sicherheit irgendwann die Erfahrung des erfüllten körperlichen Begehrens machen würden: “Otacília não duvidava que suas filhas saberiam: o orgasmo. Isso agigantava-as a um nível insuportável” (Lisboa 2001: 37).⁷ Für Otacília dagegen ist Sexualität in der Ehe immer ein mechanischer, automatischer Akt, eine alltägliche Angelegenheit und nicht hinterfragbare Pflicht

5 “Fältchen, die sich klammheimlich während der langen Jahre versammelt hatten, in einer allmählichen Verschwörung. Im Stillen kam ihr ein verbotener Gedanke: Die Welt bot nicht einen unerschöpflichen Vorrat an Möglichkeiten. Zumindest nicht den Geschöpfen ihres Geschlechts. Sie hatte zwei Töchter, Fältchen um die Augen und einen Ehemann, der ihr nicht ihre Träume erfüllte; die Träume eben, die er selbst versehentlich hervorrief.”

6 “In sieben Jahren hatte ihr Afonso Olímpio nicht einmal verschafft, was sie selbstverständlich von ihm erwartete. Romantik, lächelnde Blicke. Die Lust der vereinigten Hände und Körper. Und etwas, was sie mit einem verbotenen magischen Wort zu bezeichnen wusste – *Orgasmus*.”

7 “Otacília zweifelte nicht daran, dass ihre Töchter ihn kannten, den Orgasmus. Das erhob sie zu unerträglicher Größe.”

einer Ehefrau, weit entfernt von jeglicher Lust an der Erotik: “Fazer amor era burocrático como descascar batatas ou cerzir um par de meias” (Lisboa 2001: 37).⁸ Da sie aber die körperliche Lusterfüllung, die sie sich durch die Heirat erhofft hatte, nicht findet, nimmt ihre Verbitterung im Laufe der Zeit zu und schreibt sich in ihr Gesicht ein, legt sich wie ein Schatten über ihre schönen blauen Augen, wie der Text metaphorisch unterstreicht: “Poucos anos haviam sido suficientes para escurecer Otacília, para nublar seus olhos de águas-marinhas azuis e engravidá-los de tempestade, para deixá-la parecida com uma madrugada fria e insone” (Lisboa 2001: 26).⁹

Charakterlich sind die drei weiblichen Figuren sehr verschieden, die alle mithilfe der Ehe ihr Leben in den Griff zu bekommen versuchen. Clarice wird mit den Worten “dócil recatada submissa educada polida discreta adorável” (Lisboa 2001: 191)¹⁰ beschrieben, sie hat früh gelernt, nicht zu widersprechen oder zu diskutieren, “sabia calar. A vida inteira fora treinada para isso” (Lisboa 2001: 60).¹¹ Anders dagegen ihre Schwester Maria Inês, die stets das Verbotene liebt: “Maria Inês estava sempre mexendo onde não podia, dizendo o que não havia sido educada para dizer [...] aparecendo em horas indevidas e ouvindo demais, lendo às escondidas” (Lisboa 2001: 89).¹² Maria Inês’ Leben hatte eine radikale Veränderung erfahren, als sie mit neun Jahren sah, wie in einem abgelegenen Zimmer ihre Schwester Clarice von ihrem Vater missbraucht wurde: “Um olhar inflamado começou a ser gerado em Maria Inês naquele momento tão definitivo em que viu seu próprio pai despindo Clarice e dando corda no bico do seio dela como se fosse um relógio de pulso e enfiando o rosto dentro dos cabelos dela” (Lisboa 2001: 193).¹³ Sie beginnt danach, das Familienleben mit einem distanzierten, kalten Blick zu beobachten und fängt an,

8 “Das Liebesspiel verlief ganz nach Vorschrift, es war wie Kartoffeln schälen oder Strümpfe stopfen.”

9 “Wenige Jahre waren ausreichend, damit Otacília ihren Glanz verlor; ihre aquamarinblauen Augen umwölkten sich und standen auf Sturm, sie ähnelte zunehmend dem Morgengrauen, kalt und schlaflos.”

10 “[F]ügsam zurückhaltend unterwürfig wohlgezogen höflich verschwiegen wundervoll.”

11 “[S]ie wusste zu schweigen. Ihr ganzes Leben lang war sie daraufhin abgerichtet worden.”

12 “Maria Inês machte immer, was sie nicht durfte, sagte immer, was man ihr nicht beigebracht hatte [...] sie erschien im unpassenden Moment, bekam zu viel mit und las heimlich.”

13 “In Maria Inês begann in diesem so unwiderruflichen Moment ein Blick zu lodern, als sie sah, wie ihr eigener Vater Clarice entkleidete, an ihren Brustspitzen herumfingerte,

alles zu tun und zu mögen, was verboten ist. Maria Inês' Blick, die gesehen hat, was sie nicht sehen durfte, verfolgt den Vater jahrelang, so dass er ihre Nähe fürchtet. Obgleich auch die ganze Familie von dem Missbrauch weiß, spricht niemand darüber. Die Gründe sind vielschichtig. Maria Inês' Schweigen könnte man einerseits auf ihr junges Alter zurückführen, in dem sie das Gesehene möglicherweise noch nicht wirklich einzuordnen weiß. Doch es ist auch nicht auszuschließen, dass sie ihr Wissen bewusst nutzt, um eine Art von Überlegenheit den Eltern gegenüber herzustellen. Vor allem den Vater bedrängen ihre anklagenden wissenden Blicke und ihr gleichzeitiges Schweigen: "Afonso Olímpio nunca chegou perto de Maria Inês. Fingia ignorá-la. Mas a verdade é que temia aquela segunda filha como ao próprio diabo" (Lisboa 2001: 194).¹⁴

Unter dem distanzierten Verhältnis zwischen der Mutter und ihren Töchtern leidet besonders Clarice und sie beginnt, die Schuld dafür bei sich selbst zu suchen: "Tinha certeza de que a mãe não a amava. Talvez porque tivesse feito algo? Alguma coisa muito feia e censurável de que nem mesmo se lembrasse? Durante seus primeiros anos, ou mesmo seus primeiros meses de vida?" (Lisboa 2001: 26).¹⁵ Während sich die jüngere Tochter Maria Inês längst von der Mutter distanziert hat, fällt es Clarice angesichts der Reserviertheit und der spärlichen Kommunikation mit den Eltern außerordentlich schwer, ihre Gefühle und Gedanken in Sprache zu fassen. Doch sie findet schließlich in der Bildhauerei eine Möglichkeit, ihre Erlebnisse zu verarbeiten und ihre Gefühle auszudrücken:

Lina, Damião e Casimiro ajudavam-na a apanhar argila na beira do rio, a argila que ela iria usar depois, nas esculturas que traduziam impossíveis, que davam corpo a sonhos e tentavam expurgar feridas, que buscavam exorcizar pesadelos e compor coisas dignas de se acreditar. As esculturas com que ela tentava se salvar. (Lisboa 2001: 60)¹⁶

als ob er eine Armbanduhr aufziehen wolle, und mit seinem Gesicht in ihre Haare eintauchte."

14 "Afonso Olímpio kam Maria Inês nie nahe. Er tat so, als ob er sie nicht kannte. Aber in Wirklichkeit fürchtete er diese zweite Tochter wie den Leibhaftigen."

15 "Sie war sich sicher, dass ihre Mutter sie nicht liebte. Vielleicht weil sie etwas getan hatte? Irgendetwas sehr Böses und Sträfliches, an das sie sich nicht mal erinnern konnte? In ihren ersten Lebensjahren oder sogar Lebensmonaten?"

16 "Lina, Damião und Casimiro halfen ihr Lehm am Flussufer zu holen, diesen Lehm, aus dem sie später Skulpturen schuf, die das Unmögliche wiedergaben, die den Träumen Gestalt verliehen und sich bemühten, ihre Wunden zu reinigen; die versuchten, Alpträume zu verscheuchen und Dinge miteinander zu versöhnen, an die zu glauben es sich lohnte. Die Skulpturen, mit denen sie sich zu retten suchte."

Schon als Kind hatte sie ihre Gefühle in Figuren aus Ton, ein handliches und immer wieder form- und veränderbares Material ‘übersetzt’ (Leal 2008: 198). Doch später, nach der Vergewaltigung, beginnt sie, ihre Skulpturen aus Marmor, einem beständigen Material zu fertigen, weil sie feststellt, dass ihre Erinnerungen ebenso beharrlich sind und nicht vergessen werden können. Es ist, als würden die vergangenen Ereignisse im Lauf der Zeit immer stärker ihr Leben und ihren Körper prägen und auch kommende Erfahrungen stets beeinflussen:

Continua interessado nos seus trabalhos, Tomás respondeu, e indicou com a cabeça um torso feminino esculpido em mármore por Clarice que ocupava sozinho uma prateleira suspensa na parede. Não havia pernas, nem braços, nem cabeça. O tronco curvava-se para o lado, ligeiramente para trás, e os ombros estavam abertos. Aquela mulher incompleta esticava braços inexistentes para receber o quê? Que dádiva? Que punição? Sobre a pele irregular, propositalmente rude, estavam ainda as marcas do cinzel. Como se aquela pequena obra devesse ser incompleta. Ou ambivalente. Metade escultura, metade pedra disforme. Metade real, metade impossível. Se tivesse olhos, talvez lágrimas ficavam sugeridas em torno dela como um cheiro ou um espírito. A escultura toda quase chorava. Talvez fosse um auto-retrato que, beirando o invisível, lembrasse um perigo. (Lisboa 2001: 32–33)¹⁷

Der Begriff ‘incompleta’ kann folgendermaßen gedeutet werden: Clarices junger ‘halbfertiger’ weiblicher Körper, der gerade dabei ist, sich zu einem Frauenkörper zu entwickeln, wird durch die Vergewaltigung im Reifungsprozess unterbrochen. Durch diese einschneidende Erfahrung erlebt sie sich danach als “halbfertige Frau”, deren Narben aber – anders als bei der Skulptur – nur innerlich existieren und nicht äußerlich sichtbar sind. Die Skulptur bringt also die Beziehung zu ihrem eigenem Körper zum Ausdruck: Clarice empfindet sich als Subjekt zerrissen, sie kann sich nicht

17 “Er interessiert sich noch immer für deine Arbeiten, antwortete Tomás und zeigte mit dem Kopf auf einen weiblichen Torso aus behauenen Marmor, der allein ein Wandbrett belegte. Er hatte keine Beine, keine Arme, nicht einmal einen Kopf. Der Rumpf krümmte sich zur Seite und etwas nach hinten, die Schultern waren geöffnet. Diese unvollständige Frau streckte ihre nicht vorhandenen Arme aus, um was entgegen zu nehmen? Welchen Segen, welche Strafe? Auf der unregelmäßigen Haut, absichtlich nicht geglättet, sah man noch die Spuren des Meißels. So als ob dieses kleine Kunstwerk halbfertig bleiben müsse. Oder mehrdeutig. Halb Skulptur, halb unförmiger Stein. Halb wirklich, halb unmöglich. Hätte die Skulptur Augen, wären da vielleicht angedeutete Tränen, wie ein sie umgebender Duft oder Geist. Die ganze Skulptur weinte fast. Vielleicht war sie ein Selbstbildnis, das an der Grenze zum Unsichtbaren an eine Gefahr erinnerte.”

explizit, sondern nur unbewusst mithilfe der Sprache des Körpers bzw. des bildnerischen Materials mitteilen.

Im Roman werden die Körper dieser drei weiblichen Figuren an verschiedenen Stellen beschrieben, und die Leser erfahren nach und nach weitere Einzelheiten. Aus diesen Informationen lassen sich auch Rückschlüsse auf die emotionalen Veränderungen der Figuren ziehen:

Maria Inês começou a se despir diante do espelho. Automaticamente. Não tinha nenhuma intenção de estudar a própria nudez, tão familiar. Seu corpo era aceito por completo. Para tirar a camisola bastou um gesto, e então ela reencontrou aquela íntima e corriqueira verdade, seu corpo, que em nada evocava Barbies ou outras belezas padronizadas, curvas classificáveis em categorias, vendáveis, temporariamente definitivas. Seus quadris eram um pouco largos e o ventre estava longe de ser liso feito tábua. Os seios de menina que haviam amamentado dois filhos continuavam a ser seios de menina, pequenos e frágeis. Ela guardava a cicatriz de uma grande apendicite operada havia cinco anos. Tirando a calcinha ainda era possível divisar o vestígio da cesariana, aquela pequena cicatriz curva e rosada com talvez dez centímetros de extensão. (Lisboa 2001: 21)¹⁸

Für Maria Inês sind symptomatischerweise ihre immer perfekt geschminkten Augen das Wichtigste an ihrem äußeren Erscheinungsbild:

[V]oltou a verificar se os olhos estavam bem pintados, removeu uma mancha de rímel que havia ficado no canto da pálpebra esquerda. Em geral as mulheres vão ao toilette retocar o batom, Maria Inês sempre ia retocar os olhos de maneira a torná-los fundos, imersos num longo túnel de cílios cobertos com rímel e pálpebras decoradas com uma leve camada de sombra marron e um traço de kohl. Maria Inês disfarçara as olheiras com corretor. E um dedinho de base. O resto do rosto não estava pintado, não havia blush e a boca estava crua, opaca. (Lisboa 2001: 77)¹⁹

18 “Maria Inês begann sich vor dem Spiegel auszuziehen, ganz mechanisch. Sie hatte nicht vor, ihre eigene, so vertraute Nacktheit zu erforschen. Sie nahm ihren Körper an. Eine Bewegung reichte, um sich ihres Nachthemds zu entledigen und schon traf sie wieder auf die intime und alltägliche Wahrheit, ihren Körper, der in nichts an Barbiepuppen oder andere standardisierte Schönheiten erinnerte, an Rundungen, die bestimmten Kategorien entsprachen, gut verkäuflich und von beschränkter Haltbarkeit. Ihre Hüften waren ein wenig breit und der Unterleib bei weitem nicht flach wie ein Brett. Die Mädchenbrüste, die zwei Kinder gestillt hatten, waren auch weiterhin Mädchenbrüste, klein und zart. Sie betrachtete die Narbe einer größeren Blinddarmoperation vor fünf Jahren. Ohne ihren Slip war auch die Spur des Kaiserschnitts noch zu erkennen, diese kleine Narbe, geschwungen und rosig, vielleicht zehn Zentimeter lang.”

19 “[N]och einmal überprüfte sie, ob ihre Augen gut geschminkt waren, sie entfernte ein Fleckchen Wimperntusche, das im Winkel ihres linken Lids verblieben war. Normalerweise gehen die Frauen auf die Toilette, um die Lippen nachzuziehen; Maria Inês

Maria Inês, die zufällige Zeugin des Missbrauchs ihrer Schwester, benutzt das Schminken im Sinne einer Maske oder Maskerade, um die Wahrheit zu verbergen und um sie gleichzeitig zum Ausdruck zu bringen. Sie konzentriert alles auf ihre Augen und nimmt ihren restlichen Körper nicht wahr, dessen Bewegungen automatisch und abgehakt erscheinen. Sie hat, so wird schnell deutlich, eine schwierige Beziehung zu ihrem eigenen Körper. Über Clarices Aussehen erfahren wir Näheres nur indirekt über die möglichen Blicke und Äußerungen der anderen, z. B. als sie sich Gedanken darüber macht, was ihre Schwester wohl über ihr Aussehen sagen würde, wenn sie sich nach vielen Jahren wieder begegneten: “Seus cabelos estavam cheios de fios brancos que ela tingia com henna indiana. Estava envelhecida.” (Lisboa 2001: 135)²⁰

Der Inzest

Der Inzest ist ein existenzielles Thema, das in der Analyse meist nicht ohne weitere Denkfiguren wie die des Begehrens, der Liebe, des Verbots und der Überschreitung gedacht werden kann. Dabei ist der Inzest gleichzeitig ein Tabu, dessen Wirkung bis an die Grenzen des Sagbaren und der Sprache selbst reicht. Um dieses meist Unsagbare nun auf irgendeine Weise diskursiv darzustellen, wird immer wieder auf das Mittel der Literarisierung zurückgegriffen. Hoff weist z. B. darauf hin, dass die Inzestthematik und die Darstellung tabuisierter Bereiche auf unterschiedliche Weise erzählt werden kann, in der Literatur ebenso wie in filmischen Erzählungen. Sie stellt insbesondere zwei narrative Bewegungen fest: Die eine besteht in einer Mythisierung des Inzests, d. h. einer Thematisierung des Geheimnisvollen, die andere in einer Entdeckung des Geheimnisses und seiner Aufklärung (Hoff 2003: 1–2). In der Tat wird in der brasilianischen zeitgenössischen Literatur das Thema Inzest von mehreren Autorinnen und Autoren aufgegriffen und jeweils unterschiedlich erzählt: Dies lässt sich

ging immer, um ihre Augen nachzuschminken, so dass sie tiefgründig wirkten, wie am Ende eines langen Tunnels aus getuschten Wimpern und Lidern, die eine feine Schicht brauner Lidschatten und ein Lidstrich aus Kajal verzierte. Mit Abdeckstift übertünchte Maria Inês ihre Augenringe. Und dazu ein Tupfer Make-up. Ihr übriges Gesicht war nicht geschminkt, kein Rouge und ihre Lippen waren rau und matt.”

20 “Ihre Haare waren voller weißer Strähnen, die sie mit indischem Henna färbte. Sie war alt geworden.”

vor allem anhand der Figur des Opfers zeigen, das sich z. B. in manchen Fällen schuldig fühlt, traumatisiert ist und unfähig zur Reaktion, sich aber in anderen Fällen auch am Täter rächt.²¹ Immer jedoch kann man feststellen, dass die Inzestthematik ein Faszinationspotenzial in literarischen Texten hat, ob sie nun explizit dargestellt wird oder indirekt verschleiert und verdeckt.

In Adriana Lisboas Roman geht es nun aber nicht darum, den Inzest selbst zu narrativieren. Es geht vielmehr um die Verletzungen im Leben der Figuren infolge dieser Tat. Und so erfährt der Leser erst in einem der letzten Kapitel, dass es sich tatsächlich um einen Fall von Inzest handelt. Die Metapher, die für die Mißhandlung verwendet wird, erinnert an die Kindersprache: “Um olhar inflamado começou a ser gerado em Maria Inês naquele momento tão definitivo em que viu seu próprio pai despiando Clarice e dando corda no bico do seio dela como se fosse um relógio de pulso e enfiando o rosto dentro dos cabelos dela” (Lisboa 2001: 193).²²

Bei ihrer Vergewaltigung hatte Clarice erfolglos versucht, sich zu erwehren. Die Tat ekelt sie auch in der Gegenwart noch bis zum Brechreiz:

A mão de um homem sobre um seio alvíssimo. A pele virgem. O bico que ele rodava como se desse corda a um relógio. A mão de um homem sobre a barriga tão lisa de Clarice e aquela respiração que resfolegava odiosa e as calças dele onde um volume aparecia vindo não se sabia de onde. O fecho-éclair que ele abriu com a mão direita enquanto a mão esquerda inflamada procurava alguma coisa entre as coxas dela. Os olhos fechados. Os olhos dela arregalados fixos como olhos de um cadáver e eram um pouco como olhos de cadáver, de facto. (Lisboa 2001: 190)²³

21 An dieser Stelle sei auf einige Werke der brasilianischen Literatur verwiesen, in denen der Inzest eine Rolle spielt: *Dois irmãos* von Milton Hatoum (2000), *Lavoura arcaica* von Raduam Nassar (1975), *Somos pedras que se consomem* von Raimundo Carrero (1995), *Liv e Tatzu* von Roberto Freire (1999), *Caim: Sagrados laços fracos* von Márcia Denser (2006), *Cartas de um sedutor* von Hilda Hilst (1991) und *O quarto fechado* von Lya Luft (1984).

22 “In Maria Inês begann in diesem so unwiderruflichen Moment ein Blick zu lodern, als sie sah, wie ihr eigener Vater Clarice entkleidete, an ihren Brustspitzen herumfingerte, als ob er eine Armbanduhr aufziehen wolle, und mit seinem Gesicht in ihre Haare eintauchte.”

23 “Die Männerhand auf einem blütenweißen Busen. Die jungfräuliche Haut. Er fingerte an den Brustspitzen, als ob er eine Uhr aufziehen wollte. Die Männerhand auf dem ebenmäßigen Unterleib von Clarice und dieses verhasste schnaufende Atmen und seine Hosen, wo eine Wölbung erschien, woher auch immer. Der Reißverschluss, den er mit der rechten Hand öffnete, während er mit der erregten Linken irgendetwas zwischen ihren Schenkeln suchte. Seine geschlossenen Augen. Ihre weit aufgerissenen

Wie bei den meisten Fällen von Vergewaltigung fühlt sich auch Clarice beschmutzt, geht nach der Tat duschen, fühlt sich weiter elend und ausgeliefert:

Quando Afonso Olímpio saiu do quarto, Clarice não chorou. Ela foi até o banheiro. Não vomitou. Tomou outro banho. Alguma coisa se quebrara dentro dela sem fazer ruído. Ela mesma se quebrara dentro dela: a alma dentro do corpo. A Clarice dentro da Clarice. Ela se sentia tão tênue que em uma lágrima poderia morrer, escoar, água dentro do ralo do chuveiro. (Lisboa 2001: 191)²⁴

Das Geschehen wiederholt sich immer wieder, obwohl alle im Haus, auch die Mutter und Ehefrau Oticília, davon wissen. In jenem Haus, in dem fast alles verboten ist, passiert also genau das, was nicht nur in der westlichen Gesellschaft als Tabubruch gilt: Inzest. Darüber hinaus ist es ein noch kindlicher Körper, der von einem erwachsenen Mann überfallen wird. Clarices Körper zeigt in diesem Moment keine Reaktion, doch im starren Blick des Mädchens herrscht Angst. Die Passivität des Körpers und seine ohnmächtige Reaktion sind Spiegelbild der gesellschaftlichen Reaktion angesichts von Inzest und Vergewaltigung. Im Roman wird noch ein weiterer Vergewaltigungsfall erzählt, der ebenfalls den gesellschaftlichen Umgang mit solchen Vorkommnissen illustriert: Lina, die Kindheitsfreundin von Clarice und Maria Inês, wurde im Alter von dreizehn Jahren auf dem Weg nach Hause von einem unbekannten Mann vergewaltigt:

O homen saiu do mato, de trás de uma moita de ciprestes. Estava esperando por ela. Sabia de muitas coisas, embora não fosse dali. Sabia de muitas coisas e estava esperando por ela, Lina, e saiu feito uma assombração de trás de uma moita de ciprestes. [...] Lina não gritou porque o primeiro gesto dele, rápido e calculado, foi tapar-lhe a boca com uma mão forte demais, exageradamente forte. (Lisboa 2001: 69–70)²⁵

Augen, starr wie die eines Leichnams, und es waren ja wirklich ein wenig die Augen eines Leichnams.”

- 24 “Als Afonso Olímpio das Zimmer verließ, weinte Clarice nicht. Sie ging ins Badezimmer. Sie übergab sich nicht. Sie duschte nochmal. Irgendetwas war in ihr zerbrochen, ohne ein Geräusch zu machen. Sie selbst zerbrach sich in ihr, die Seele im Körper. Clarice in Clarice. Sie fühlte sich so zart, dass sie in einer Träne sterben könnte, wegfließen, Wasser im Abfluss der Dusche.”
- 25 “Der Mann kam aus dem Wald, hinter einem Zypressenhain hervor. Er hatte dort auf sie gewartet. Er wusste Bescheid, auch wenn er nicht aus der Gegend war. Er wusste Bescheid und wartete auf sie, Lina, und kam aus dem Zypressenhain wie eine Erscheinung. [...] Lina schrie nicht, denn mit seiner ersten Bewegung, schnell und

Dem Mädchen wurde anschließend die Verantwortung für den Vorfall zugeschoben, weil sie angeblich aufreizende Kleidung getragen und die sexuelle Lust des Mannes geweckt habe. Der Täter bleibt unerkannt, die Straftat wird nicht geahndet, der weibliche Körper ist verantwortlich für das männliche Begehren.

In Clarices und Maria Inês' Familie gibt es, wie bereits dargelegt wurde, nur eine rudimentäre Kommunikation und viele Gesprächsthemen sind verboten. Somit entsteht die Notwendigkeit, Gefühle mithilfe der Körpersprache auszudrücken, also in einem Modus der Kommunikation, der sich der Diskursivierung entzieht. Der Missbrauch der Tochter ist ein wohl bekanntes Geheimnis, vielleicht das einzige Band, das die Familie und ihre Mitglieder zusammenhält. Um das 'familiäre Problem' zu lösen entscheidet Otacília, Clarice zu ihrer Tante nach Rio de Janeiro zu schicken. Auf diese Weise ordnet sie sich den dominanten Familienwerten der patriarchalischen Gesellschaft unter, sie hüllt den Inzest in Schweigen, um die Intaktheit der Institution Familie zu wahren. Ihr liegt fern, die eigene Tochter zu schützen und ihr im Gespräch eine Verarbeitung des Erlebten zu ermöglichen: Sie hat zwar zu der Tat geschwiegen und nichts gegen ihn unternommen, doch die Jahre lang verschwiegene Tat ist für Afonso Olímpio ihre Art, ihn zu bestrafen: "Se Otacília, cúmplice e inimiga, tivesse feito o que cabia a ela fazer e que ela preferiu guardar como um trunfo apodrecido no coração" (Lisboa 2001: 147).²⁶ Dennoch plagt Otacília im Gegensatz zu dem Vergewaltiger Afonso ein schlechtes Gewissen (Leal 2008: 195-196). Dies manifestiert sich in ihrem eigenen Körper durch einen 'Lupus erythematosus', eine Hautkrankheit, die tödlich verläuft – es ist, als wolle sich die Mutter durch ihrer Körperreaktion für ihre Feigheit selbst bestrafen:

A verdade, porém, era que Otacília estava morrendo e sabia disso. Morrendo rápido. Havia agora lesões em sua pele, pequenos machucados rosa-bebê. [...] A falta de ar às vezes era atroz e mordia as palavras na garganta dela, tornando o seu silêncio habitual ainda mais profundo e, de certa forma, mais cruel. Era um silêncio que usava suas frases avessas e brancas para explicitar

zielgerichtet, verschloss er ihren Mund mit einer unerbittlich starken, maßlos starken Hand."

26 "Wenn doch Otacília, Mitwisserin und Feindin, getan hätte, was ihr zugestanden hätte. Sie zog es vor, dies als einen Trumpf zu bewahren und in ihrem Herzen verderben zu lassen."

o tempo todo aquele círculo; culpar-se, culpá-lo. A ele, Afonso Olímpio, seu marido e pai de suas duas filhas. A si própria. (Lisboa 2001: 137–138)²⁷

Die Haut ist in den Wahrnehmungen des Körpers die Grenze zwischen Außen und Innen oder in den Worten von Claudia Benthien “symbolische Fläche zwischen Selbst und Welt” (Benthien 1999: 7). Auf der Haut und durch die Haut werden Zeichen und Hinweise geäußert, die auf innere seelische Störungen hindeuten.

Clarice wiederum versucht auf ihre Weise, ihr Leben in den Griff zu bekommen. Sie geht eine Ehe mit ihrem Cousin Ilton Xavier ein in der Hoffnung, das schreckliche Erlebnis der Misshandlung vergessen zu können. Doch eine Gewalttat hinterlässt immer Spuren, sie verwundet das menschliche Wesen und zeichnet es durch sowohl körperliche als auch psychische Verletzungen.²⁸ Auch Clarice spürt diese Verletzungen ihres Körpers und ihres Inneren und kann diese nicht allein verarbeiten. Als sie eines Tages in den Spiegel blickt, stellt sie fest, dass sich ihr Leben überhaupt nicht geändert habe: “Clarice entrou em seu quarto e foi conferir no espelho da penteadeira o quanto havia mudado. Não conseguiu descobrir” (Lisboa 2001: 177).²⁹ Und sie fasst eine wichtige Entscheidung, “estava na hora” [es war an der Zeit] (Lisboa 2001: 177): Sie packt einige ihrer Sachen ein und beendet die Ehe, die ihr keinerlei Ausweg aus

27 “In Wahrheit aber lag Otacília im Sterben und sie wusste es. Ein schneller Tod. Sie hatte jetzt Verletzungen am Körper, kleine Wunden in babyrosa. [...] Die Schwierigkeit zu atmen war manchmal grausam und ließ ihr die Worte in der Kehle steckenbleiben, so dass ihr gewohntes Schweigen noch tiefsinniger und gewissermaßen unmenschlicher wurde. Es war ein Schweigen, das die leere Kehrseite der Sätze dazu verwandte, die ganze Zeit diesen Teufelskreis aus Schuldzuweisungen zu verdeutlichen. An ihn, Afonso Olímpio, ihren Ehemann und Vater ihrer zwei Töchter. Und an sich selbst.”

28 Vgl. Delhom 2000: 279: “Eine gewaltsame Tat ist abgesehen von ihrer Gewaltbarkeit selten willkürlich oder zwecklos. Sie entspricht Absichten, verfolgt Zwecke; sie fügt sich in einen Handlungszusammenhang ein, der jeder Tat eine bestimmte Orientierung gibt und die Bedingung einer möglichen Rechtfertigung darstellt. Und doch verlieren jeder wertvolle Zweck und jede gute Absicht in Bezug auf die Gewalt ihre Relevanz, denn die einzige Wirkung einer Gewalttat, die sie immer und mit Sicherheit erreicht, ist die Verletzung eines Lebewesens. Ob durch die Verletzung und über sie hinaus ein Zweck erreicht werden kann, ist fragwürdig. Nur die Verletzung ist sicher. Und auch wenn ein Zweck über die Verletzung hinaus erreicht wird, kann und darf dieser nicht unabhängig von den Verletzungen betrachtet werden, die ihm als Stütze gedient haben.”

29 “Clarice ging auf ihr Zimmer und überprüfte im Spiegel des Schminktisches, wie stark sie sich verändert hatte. Sie konnte es nicht herausfinden.”

ihrer traumatischen Erfahrung geboten hatte. Einem symbolischen Akt vergleichbar übergibt sie sich auf der Toilette. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Clarice sich nach der allerersten Vergewaltigung übergeben wollte, doch dazu nicht in der Lage war. Diese körperliche Reaktion holt sie nun in jenem Moment nach, in dem sie sich ihrer tiefen Verwundung, die sie Jahre lang verdrängt hatte, bewusst wird. Danach verlässt sie ihr bisheriges Leben, beginnt Alkohol und Drogen zu konsumieren, bis ihre zunehmende Selbstzerstörung in einen Selbstmordversuch mündet:

Quando a lâmina afiada lacera a carne de seu pulso e encontra uns vasos escuros e os rompe com facilidade, Clarice pode finalmente sorrir um sorriso seu. Porque agora não sente mais dor alguma. Está livre como o imortal que readquire a bênção da mortalidade e o sangue que vai maculando a água da banheira é o elemento de uma comunhão muito pessoal. Ela cerra os olhos com calma. Está quase feliz. (Lisboa 2001: 184)³⁰

Diese Handlung ist ein letzter Versuch, sich von ihrem traumatischen Erlebnis zu befreien und das Schuldgefühl für die eigene Existenz zu überwinden. Clarice war stets davon überzeugt, dass ihr Leben unverdient sei und sie selbst der eigentliche Grund für die Probleme der Familie sei: “Era Clarice que nunca deveria ter nascido. Que estragara uma família e agora estava estragando outra” (Lisboa 2001: 178).³¹ Die Narben an ihren Handgelenken, ein im Roman häufig beschriebenes körperliches Merkmal Clarices, sind der sichtbare Beweis für ihr Überleben und für ihre letztlich erfolgreiche Selbstüberwindung: “Acabou por se dar conta de que havia lentamente sobrevivido, de fato, a si mesma” (Lisboa 2001: 217).³²

Anlässlich Otacílias Tod treffen sich die beiden Schwestern im Haus der Familie. Zum ersten Mal haben sie nach vielen Jahren die Gelegenheit, den Inzest zu benennen und in Worte zu fassen. Während dieses Gesprächs auf einer Klippe nähert sich unerwartet Afonso Olímpio und versucht, mit seinen Töchtern zu sprechen. Der Leser erfährt an dieser Stelle, wie Afonso Olímpio zu Tode kommt: Maria Inês nämlich gibt ih-

30 “Als die scharfe Klinge das Gewebe an ihrem Handgelenk durchtrennt, auf dunkle Adern stößt und sie mit Leichtigkeit durchstößt, kann Clarice endlich ihr eigenes Lächeln aufsetzen. Weil sie jetzt keinen Schmerz mehr spürt. Sie ist jetzt so frei wie der Unsterbliche, dem der Segen der Sterblichkeit zuteil wird, und das Blut, das das Badewasser befleckt, ist das Element ihrer ganz persönlichen Kommunion. Ruhig schließt sie die Augen. Sie ist beinahe glücklich.”

31 “Es war Clarice, die nie hätte geboren werden dürfen. Die schon eine Familie zerstört hatte und nun die nächste zerstörte.”

32 “Schließlich wurde ihr klar, dass sie allmählich überlebt hatte und zwar sich selbst.”

rem Vater einen leichten Stoß, so dass dieser aus dem Gleichgewicht gerät und die Klippe hinabstürzt. Maria Inês hat ihrem Vater die grausame Tat niemals verzeihen können.

Hier wird die Vorstellung von Familienwerten und eines liebevollen Verhältnisses zwischen Kindern und Elten vollends zerstört. Der Roman ist somit auch ein Anlass, traditionelle Rollenbilder in der Familie zu hinterfragen. Interessanterweise ist nämlich dieser vergewaltigende Vater im Alltag und im Umgang mit anderen Menschen keineswegs gewalttätig. Er wird vielmehr als ruhiger Mensch beschrieben, der bei seinen Bekannten trotz seines Alkoholkonsums oder auch deswegen ein gewisses Mitleid auslöst: “As pessoas tinham em geral muita pena de Afonso Olímpio e toleravam nele até mesmo o odioso vício do álcool, porque ele tinha cara e jeito de vítima, nunca de algoz” (Lisboa 2001: 196).³³

In *Sinfonia em branco* gibt es letztlich weder Gut noch Böse, sondern vor allem eine Familie mit vielen Geheimnissen. ‘Weiblichkeitsvorstellungen’ wie Mutterliebe oder Schönheitsideale werden nach und nach demontiert und verworfen. Der Körper und seine Sinne werden im Roman so eindringlich thematisiert, weil genau darauf die Entwicklung der Geschichte und der Wandel der Figuren beruhen. Clarices Körpernarben und Otacílias Hautkrankheit zeigen, dass jeder Mensch seine Erfahrungen und Traumata in seinem Körper und durch seinen Körper anders wahrnimmt und verarbeitet. Der Inzestvorfall bleibt dem Leser bis zum Ende des Romanes verborgen. Die Beschreibungen von Körperteilen, Gesten und Details wie den Narben, der Hautkrankheit und den Blicken haben die Funktion, die Geschichte und die Entwicklungen der Figuren darzustellen. Indem der Roman das Thema Inzest und das Schweigen über dieses in den Mittelpunkt stellt, gelingt es genau dieses gesellschaftliche Tabu mittels der vorgestellten literarischen Möglichkeiten zu brechen.

33 “Die meisten Leute hatten großes Mitleid mit Afonso Olímpio und sahen ihm sogar das verhasste Laster des Alkohols nach, denn er hatte den Ausdruck und die Art eines Opfers, nicht eines Unmenschen.”

Literaturverzeichnis

- ANGERER, Marie-Luise (1995): *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*. Wien: Passagen-Verlag.
- BENTHIEN, Claudia (1999): *Haut*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- DELHOM, Pascal (2000): "Verletzungen". In: Dabag, Mihran/Kapust, Antje/Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Gewalt. Strukturen, Formen und Repräsentationen*. München: Fink, 279–296.
- DUDEN, Barbara (2010): "'Frauen-Körper': Erfahrung und Diskurs (1970–2004)". In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. 3. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag, 601–624.
- HOFF, Dagmar von (2003): *Familiengeheimnisse. Inzest in Literatur und Film der Gegenwart*. Köln: Böhlau.
- ISER, Wolfgang (1994): *Der Akt des Lesens*. 4. Auflage. München: Fink.
- KRÜGER-FÜRHOFF, Irmela Masai (2009): "Körper". In: von Braun, Christina/Stephan, Inge (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. 2. Auflage. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 66–81.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (2008): "As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero." ><http://repositorio.bce.unb.br/handle/10482/3569>< (25.04.2012).
- LISBOA, Adriana (2001): *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco.
- ROSA, Victor da (2005): "Elogio da leveza". In: *Revista Estudos Feministas*. >http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2005000300024&script=sci_arttext< (28.04.2012).